

ANÁLISIS SEMIONARRATIVO DEL CABEZOTE DE “QUAC, EL NOTICERO”: LA EXPLICITACIÓN DEL CONTRATO GENÉRICO

SEMIOTIC AND NARRATIVE
ANALYSIS OF THE INTRO OF “QUAC,
THE NOTICERO” EXPLICITATION OF
THE GENERIC CONTRACT

Por:

James Cortés Tique

Escuela de Estudios Literarios
Universidad del Valle
cortejame@yahoo.fr

54

Resumen: Con base en los aportes de la semiótica narrativa-discursiva, analizaremos el cabezote¹ de “Quac, el noticero²”. Nuestra hipótesis de trabajo es que el corto relato icónico del cabezote es el portador del contrato genérico. En ese sentido, buscaremos las principales claves que rigen tanto la generación como la interpretación del programa que fundó el metaperiodismo burlesco en la televisión colombiana.

Palabras Clave: Quac el noticero, Semiótica Narrativa, Burlesco, Metaperiodismo, Contrato Genérico.

Abstract: Based on the contributions of narrative-discursive semiotics, we analyze the intro of “Quac, el NotiCero”. Our working hypothesis is that the short iconic story of the intro is the carrier of the generic contract. In that sense we are going to search the major keys that ruled both the generation and interpretation of the program that founded the burlesque metaperiodismo on Colombian television.

Keywords: Quac el noticero, Narrative Semiotics, Burlesque, Metaperiodism, Generic Contract.

Introducción

La inmersión en el mundo de las noticias de un telediario suele presentar una secuencia de apertura que consiste en conducir al telespectador hacia el presentador pasando por el cabezote y por la presentación de los titulares. Philippe Marion presenta en los siguientes términos ese primer momento de acceso al noticiero:

La trama narrativa de ese recorrido puede ser interpretada de la siguiente manera. Para empezar, el mundo es proclamado en su apertura, su globalidad y su universalidad (existe en su presente siempre en marcha). Pero ese mundo no existe verdaderamente más que captado e investido por nosotros (la cadena de televisión) para vosotros (los espectadores); gracias a nosotros este mundo está a vuestro alcance, nosotros lo hemos captado y resumido para vosotros en algunos titulares. Tiene lugar entonces la interacción entre el vosotros y el nosotros a propósito del mundo actual, y esto se realiza a través del yo del presentador. En otras palabras, se trata, en principio, de abrirse al mundo, gracias a la cadena de televisión y a su noticiero, después de entrever ese mundo cotidiano a través de la lectura sumaria de los titulares. Este recorrido desemboca finalmente en la figura central del presentador. (Marion, 1998, p. 169. Traducción nuestra⁴)

55

El cabezote de un noticiero de televisión suele integrar el nombre corporativo del noticiero, integrado a un logograma y, a menudo, acompañado de un eslogan. Este conjunto es portador de la escena genérica, entendida como un conjunto de normas que suscitan expectativas que regulan tanto la producción, como la interpretación de los enunciados (Cf. Maingueneau, 2014, p. 127). Al respecto, al concebir de la apertura de los noticieros de televisión como un *incipit*, Philippe Marion dice lo siguiente:

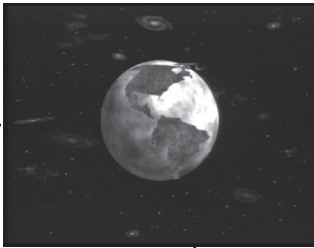
En lo que concierne a las aperturas de los noticieros de televisión, la focalización genérica o contractual me parece particularmente importante. Desde esta perspectiva, en efecto, el *incipit* se cierra cuando ha cumplido el deber de movilizar una cultura genérica que el texto que sigue a continuación debería desplegar, mostrar. O más bien re-desplegar. Tales estímulos despiertan nuestros horizontes de expectativas en una suerte de contractualidad prometedora. Recíprocamente el *incipit* exige de nosotros una cooperación genérica. Así por ejemplo, si el *incipit* de una película me invita a reconocer el género *western*, debo adoptar una actitud —una buena voluntad— “western” para entrar en la película, para disfrutar en primer grado y en el marco de las producciones canónicas. Esta actualización reflexiva y genérica es sin duda una de las dimensiones esenciales del *incipit*. (Marion, 1998, p. 169. Traducción nuestra⁵)

Las dos citas anteriores nos sirven para avizorar la importancia que tiene el cabezote de Quac el noticero. Nuestro análisis tratará de explicitar las claves de la producción y de la interpretación del programa de humor político que creó el metaperiodismo burlesco⁶ en la televisión colombiana.

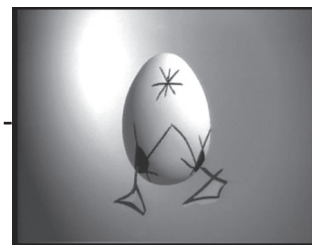
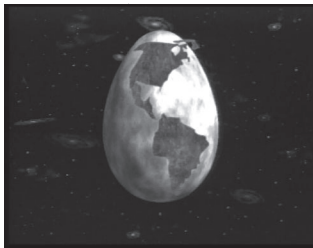
Continuemos ahora con una descripción global del cabezote. Realizado en soporte digital, el cabezote de Quac presenta un corto relato icónico cuya función básica, a primera vista, es presentar el logo distintivo -un pato- y el nombre corporativo: Quac el noticero. Ahora bien, una lectura más atenta nos hace apreciar que la elección del relato en dibujo animado no es gratuita. En efecto, tal relato explicita tres semas dominantes: la artificialidad, la distorsión y, cabe agregar un tercer sema connotado por el dibujo animado, la infantilización. Estas unidades mínimas de significado o semas (Cf. Greimas y Courtès, 1982) se oponen a los connotadores de transparencia -como garantes de la supuesta objetividad- que normalmente utilizan los noticieros estándar. Es así que, del lado del noticero burlesco, tenemos la caricatura en el dibujo animado con los semas distintivos de lo ficcional explícito, entendido como fingimiento lúdico compartido (Jean-Marie Schaeffer, 2002); mientras que del lado de los noticieros convencionales encontramos la presunta transparencia de los signos como garante de una factualidad institucionalmente autenticada por la práctica social del periodismo.

He aquí una preliminar descripción del minirelato icónico. Está conformado por dos secuencias a las que llamaremos, respectivamente, secuencia mítica y secuencia metadiscursiva. La primera, es predominantemente narrativa ya que muestra una serie de acontecimientos encadenados, que analizaremos en términos de estados y transformaciones. La segunda, es metadiscursiva, ya que es la que permite actualizar la idea de noticero de televisión como dispositivo de observación e información de los acontecimientos “ocurridos en el mundo” (acontecimientos que fueron presentados en la primera secuencia).

Veamos a continuación algunos sintagmas de este minirelato cuya duración en pantalla es de veinte segundos.



56



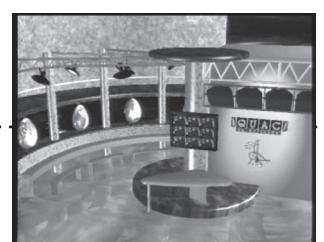
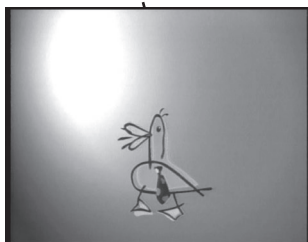
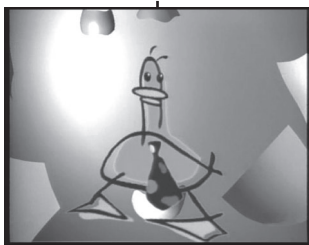
Figuras 1: Imágenes del cabezote de “Quac, el noticero”, (1995). RTI.

1. Secuencia mítica

Estado inicial: en el centro del cuadro aparece la tierra girando sobre su eje; en el fondo se ve el oscuro espacio sideral y algunas luminosidades que podrían ser interpretadas como constelaciones o sistemas galácticos. Después sucede una *fuerza de transformación:* el movimiento rotatorio de la tierra se acelera causando la caída de lo que en un primer momento pudimos identificar como continentes; durante los giros acelerados, la redondez de la tierra se va deformando -se observan embombamientos- hasta que, finalmente, adquiere una forma ovalada. *Estado resultante:* la tierra se ha transformado en un huevo.

El huevo (que ha reemplazado, por metamorfosis, a la tierra) es el inicio de otra microsecuencia narrativa, esta vez del orden de los animales ovíparos. *Estado inicial:* el polluelo dentro del cascarón en su proceso de incubación. *Fuerza de transformación:* el polluelo empieza a romper el cascarón (lo que explica *après coup* los embombamientos de la tierra). Patas y cabeza afuera, el huevo revienta, el polluelo nace (desaparecen las “cáscaras del huevo” como antes habían desaparecido los “continentes”). *Estado final:* en un plano limpio, sobre fondo blanco, aparece un pato, que ha nacido con corbata negra de pintas de colores, que se pone de perfil y emite su primer /cuac/.

Otra lectura de la secuencia mítica, pero enfatizando ahora en semas de una arquetipia universal, se puede hacer de la siguiente forma:



- El planeta tierra, que connota el mundo natural, es algo que está en la oscuridad y que se ilumina con el advenimiento del gran acontecimiento: la aparición de un huevo. Los semas narrativizados son los siguientes: el paso de la oscuridad a la luz, del caos al orden, de lo macro a lo micro, de lo singular-único a lo plural-común, de lo superlativo a lo deleznable, de lo englobante a lo englobado.

- El pato/periodista resquebrajando la tierra/huevo para eclosionar pone en juego lo semas de destrucción y nacimiento. De esta manera se muestra al periodista como el héroe portador de la vida y como una síntesis magnífica de la reducción de la tierra a huevo, siendo el huevo lo frágil, lo común, lo irrisorio, pero también la esencia.

- El graznido /cuac/, como primer signo de vida del pato-periodista, se puede interpretar como la evanescente palabra primigenia, lo oral, la imitativa onomatopeya. Y su inmediata transducción al “Quac” grafemático, se puede interpretar como la perennización del graznido. Los semas puestos en juego refieren a lo oral y lo escrito, lo evanescente y lo perenne. De manera que el /cuac/, como voz del periodista, simboliza la primicia, la novedad, el verbo oral, creador y portador de la noticia, ¿cuál noticia?, la de un pato que es el acontecimiento, el protagonista, y el testigo.

El efecto de cómico ocurre gracias a las transformaciones de la tierra en huevo, del huevo en pato, del pato en periodista, todo ello en un proceso de degradación y enaltecimiento continuo y encadenado.

2. Secuencia metadiscursiva

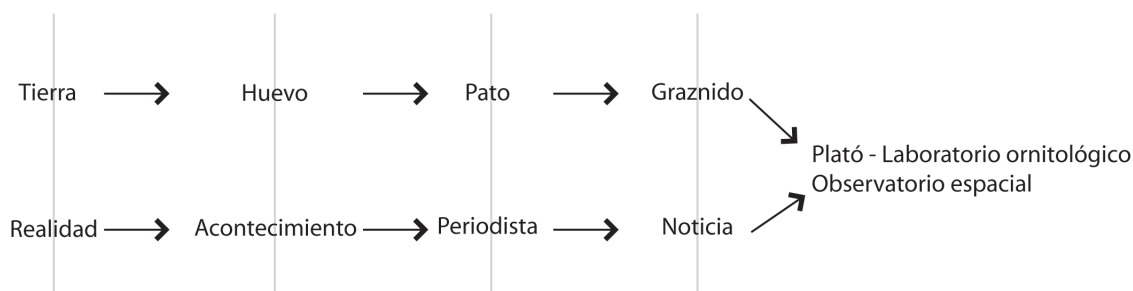
Una vez emitido el /cuac/, cesan las transformaciones, termina el relato mítico. Con la imagen fija del pato y la transcripción de su primer graznido aparece el nombre del noticiero burlesco: “¡Quac el noticero!” (En letras blancas sobre un fondo azul y rojo que, según Antonio Morales⁷, aluden a los colores de los partidos políticos Liberal y Conservador). Esta imagen, mezcla de lo icónico y lo grafemático, aparece sobre un fondo blanco, enmarcada por un contorno luminoso que sugiere la silueta del huevo. Es importante señalar que la imagen de perfil del palmípedo y el nombre corporativo son mostrados sobre un plano que abarca la totalidad de la pantalla del televisor. Este primerísimo primer plano es girado, al tiempo que, mediante el procedimiento del *zoom*, se abre el campo visual para mostrar la totalidad de un set de televisión, cuyas propiedades son: lo cerrado, lo inmóvil, lo inhabitado.

La imagen del plató convoca al menos tres *frames*⁸: un set de noticiero de televisión, un observatorio espacial y un laboratorio ornitológico. A primera vista, se pueden identificar en el plató lo que parecieren monitores de televisión iluminados por reflectores. En cada pantalla se ven las imágenes de la tierra, lo que sugiere la idea de la tierra observada través de la televisión, como si se esperara el advenimiento de otra transformación de la tierra. Pero las imágenes también sugieren que se trata de probetas rectangulares que contienen, cada una, un huevo-tierra. Así pues, la imagen es tri-isotópica: el creer ver televisores, es un efecto cognitivo habida cuenta de la actualización del *frame* plató de televisión; el creer ver los televisores como monitores de observación espacial se justifica por la secuencia mítica anterior en la que el objeto observado era la tierra; finalmente, la isotopía ovípara, que hace pensar en las probetas, también viene de la secuencia anterior y particularmente del momento en que la tierra se transforma en huevo.

Vista de manera global, la imagen digital del plató de televisión se puede analizar, también, mediante la oposición sémica: el espacio exterior-natural de la epopeya del pato-periodista se opone al espacio interior-artificial del plató de televisión. El inicial movimiento de la tierra y sus transformaciones se opone, al final, a la inmovilidad del plató. Dicho de otra manera, el mundo natural-mítico de las transformaciones se opone al mundo técnico-científico del set de televisión, que es presentado como un laboratorio de observación en donde no aparecen los operadores de las máquinas de observación-información, es decir, un laboratorio sin la mediación humana, sin subjetividades intermediarias, sin errores.

3. La alegoría burlesca

En la primera secuencia del cabezote ninguno de los estados y ninguna de las transformaciones de la tierra en huevo, en pato, en /cuac/, nos autoriza a decir que la secuencia mítica, por sí misma, alude al periodismo en televisión. Es la secuencia metadiscursiva la que nos permite identificar el género noticiero de televisión y, por ende, es la que nos autoriza la interpretación de la secuencia mítica de manera alegórica. He aquí la secuencia de los diferentes estados resultantes:



Las transformaciones también son susceptibles de ser decodificadas desde la lectura alegórica. Así por ejemplo, los aceleramientos, las metamorfosis, las rupturas, son contenidos figurativos abstractos susceptibles de ser interpretados como formas de lo cotidiano inestable y mutante; es decir, como del devenir que día a día y momento a momento pretende ser captado por el periodismo con la rúbrica de *la actualidad*.

3.1. Parodia de las aventuras del periodismo

El cabezote de Quac describe caricaturescamente los aspectos esenciales de la aventura narrativa del periodismo en sus dos roles enunciativos, el de observador y el de informador. En el primer rol, su misión es la de apropiarse de conocimiento sobre la realidad. En el segundo rol, su misión es la de comunicar dicho saber al telespectador, pero antes tiene que pasar por el medio de comunicación (figurativamente simbolizado por el set del noticiero de televisión) que sirve de interfaz para poder acceder a los telespectadores.

La primera parte del recorrido corresponde al periodista como observador que se apropia de la información, la cual consiste —según los clichés del oficio— en ir al lugar de los acontecimientos para registrarlos de manera directa y fidedigna. La noción de riesgo está allí inmersa como la *aventura del testigo ocular*. La segunda parte del recorrido corresponde al periodista portador de la información, cuya misión es la de llevar dicha información a un medio de comunicación (y por esa vía al público espectador). Allí también hay otra dimensión de riesgo, se trata de la *aventura del mensajero*. Estos dos roles están sincréticamente unidos en la secuencia mítica mediante la inversión cómica: convertir al pato-periodista en un resultado “natural” del proceso de metamorfosis del mundo, y éste—el mundo— tiene como finalidad el reducirse a huevo, engendrar al periodista y dejarse expresar en la reducción absoluta, un graznido: la noticia. En síntesis,

la secuencia mítica se puede interpretar desde la ambivalencia irónica como el origen de algo magnífico e irrisorio, el periodismo, y como una caricatura de la epopeya del periodismo en su aventura para llevar un objeto decantado y deleznable —la noticia— al telespectador.

3.2. Parodia de la información “pura”

Además del aspecto metadiscursivo que hemos estado analizando, la segunda secuencia ofrece otras formas de la parodia burlesca del periodismo en televisión. Así por ejemplo, la imagen del plató sirve para apuntar a otro blanco paródico: el cliché de la presunta cientificidad del periodismo, aquel que se basa en la presunción de la transparencia (y sus derivados parasinonímicos: objetividad, imparcialidad, neutralidad, etc.). Desarrollemos esta vía de interpretación.

Una vez ha llegado al plató el graznido-noticia, los roles de observación e información cambian. Ya no se trata del periodista de campo en tanto que observador directo en el lugar de los hechos, sino del observador científico, figurativamente representado por los monitores de observación espacial; no se trata, tampoco, de la riesgosa aventura del mensajero, se trata de la presentación del sofisticado flujo de las comunicaciones televisuales (satélites, teléfonos, faxes, etc.). De hecho, el plató presentado en Quac es, como ya dijimos, una mezcla de observatorio de espacial y de laboratorio ornitológico. El plató-observatorio-laboratorio antiséptico, sin humanos —ergo, sin subjetividades intermediarias—, pasa a reemplazar al mensajero. Dicho de otra manera, el complejo figurativo del set de televisión, como laboratorio-observatorio científico, connota la ausencia de las interferencias: la información pura.

3.3. Parodia de la transparencia de los signos. De lo cósmico a lo cómico

“El mundo al instante”, nombre de un célebre noticiero presentado en las salas de cine en los años 60, pareciera condensar la promesa de los noticieros de televisión, nombre que hace parte de una red semántica junto a “mundialización”, “globalización”, “aldea planetaria”, “aldea global”, “*videoesfera*”, entre otros. El sema común en estos diferentes sintagmas es la promesa del mundo como algo accesible a los medios y de entrega inmediata al espectador en toda su totalidad. De hecho, la mayor parte de los noticieros de televisión exhiben representaciones analógicas del mundo: la tierra, esferas en rotación, planos de los continentes, sintagmas seriados cuyas imágenes connotan la diversidad de culturas, países y acontecimientos, etc. Se afirma de este modo la totalidad y la multiplicidad terrestre como objetos de referencia del noticiero, como un mundo disponible a la puesta en relato. En síntesis, la poética que albergan estos sintagmas es la presunta transparencia de los signos, la presunta entrega de lo Real.

En contrapartida, Quac el noticero, desde la parodia burlesca, nos muestra las imágenes de la tierra convertida en huevo, en un formato de caricatura en dibujo animado. El contrato de Quac es claro, la elección de la caricatura en dibujo animado como sustancia de la expresión, explicita que sus referencias no son transparentes, son una réplica inexacta y explícitamente distorsionada del mundo. Este es un primer indicio de la inscripción de Quac el noticero en el régimen de lo no-serio. El efecto paródico burlesco se puede observar por simple oposición respecto a los noticieros serios. Mientras estos se esfuerzan por hacer la ostentación de los avances tecnológicos usando imágenes digitales de alta resolución que presumen rivalizar en fidelidad y calidad de la imagen con las imágenes de la percepción normal, Quac el noticero escoge el tipo de iconicidad que representa explícitamente lo artificial, la distorsión y la exageración. La presunta transparencia y fidelidad referencial quedan, entonces, excluidas del régimen cómico de Quac y, reintroducidas, como objeto a escarnecer en la burla.

Así pues, la parodia burlesca de Quac hace blanco en un aspecto esencial de los noticieros estándar, la presunta transparencia de los signos, que son la parte esencial del contrato de confianza. Al respecto, Charaudeau (2005) dice:

La información es, esencialmente, un asunto de lenguaje, y el lenguaje no es transparente con respecto al mundo. El lenguaje presenta su propia opacidad a través de la cual se construye una visión, un sentido particular de mundo. Incluso la imagen que uno creería la más apta para reflejar el mundo tal cual es, tiene su propia opacidad que descubrimos de manera patente cuando tal imagen produce efectos perversos (imágenes de lo humanitario), o se pone al servicio de montajes falsos (Timisoara, el cormorán de la guerra del Golfo). Su ideología del “mostrar a cualquier precio”, su ideología del “hacer visible lo invisible” y de “seleccionar lo que es más destacado” (los trenes que no llegan a tiempo) le hace construir una visión parcial de ese espacio público, una visión adecuada a sus objetivos pero bien alejada de un reflejo real. Los medios de comunicación, si son un espejo, no son más que un espejo deformante, o más bien, son varios espejos al mismo tiempo, de aquellos que vemos en las ferias y que, deformando, dan testimonio, cada uno a su manera, de una parcela amplificada, simplificada, estereotipada del mundo. (p. 12. *Traducción nuestra*)

Con base en cita anterior, bien podemos señalar la contradicción estructural de la información generada en el seno del periodismo. Se trata de una práctica discursiva que, para mantener su estatuto, precisa de la negación de la esencia del lenguaje: la imposibilidad de la transparencia en la relación lenguaje-mundo. En el contrato genérico de los noticieros estándar se pretende que lo que se muestra es lo que existe tal cual y, en consecuencia, que no hay intencionalidades ocultas. Ante el gran público, se trata de la promesa de una transparencia absoluta. De esta manera el periodismo niega, en síntesis, que la significación social de la experiencia humana pasa por una forma de inteligibilidad que consiste en integrarla, bajo la forma del relato, en un punto nodal: la intriga. Esta puesta en intriga se realiza mediante tres formas que están en la base de la semiotización del mundo: la mimesis como “pre-figuración de mundo”, la mimesis como «configuración de mundo» y la mimesis como «re-configuración del mundo» (Ricœur, 1991, p. 41). La concepción de Ricœur sobre significación y comunicación nos sirve para dimensionar el llamado de Charaudeau a la honestidad en el campo del periodismo:

El periodismo debe aceptar que no puede pretender la transparencia, el acontecimiento es el resultado de una construcción. El periodismo no puede pretender ser un transmisor de noticias que se borra delante del mundo percibido, ni un simple anotador que registra, ni un espejo que reenviaría un reflejo fiel. La deontología aquí consistiría en rechazar el acto de hacer pasar por realidad del mundo aquello que no es más que una de sus representaciones imaginadas. (Charaudeau, 2005, p. 231. *Traducción nuestra*¹⁰⁾)

La honestidad, dado el caso, es la que plantea el noticiero burlesco, pues no promete ninguna transparencia. Y si una promesa ofrece el metaperiodismo burlesco de Quac es aquella que suele ofrecer la ficción: ver de otro modo la realidad, mostrar de otro modo la verdad, sobre todo la que niega el periodismo al pretender la transparencia de los signos.

3.4. Parodia de la actualidad. El mundo como acontecimientos en rotación

El movimiento rotatorio del “mundo” es figura de la actualidad. Al respecto Andrea Semprini, analizando *El individualismo planetario de CNN*, dice:

La aceleración tiene por objetivo producir el efecto de autonomía de la *Actualidad*. Esta pareciera desarrollarse de manera independiente, mientras que las cámaras se esfuerzan por correrle detrás, cuando en realidad no hacen más que ponerla en escena. Pero la simulación es perfecta. Una vez lanzada, la Actualidad pareciera continuar su propia carrera por efecto de inercia, por su propia velocidad interna. La Actualidad deviene historia de ella misma en directo. Una historia-Actualidad que engendra, a medida que progresa, la estructura de su propia racionalidad. El mecanismo puede ser resumido de la manera siguiente: el tiempo excepcional es aplicado al tiempo de lo cotidiano, la cotidianidad se convierte en la fuente y el receptáculo de la Historia. Esta última se redefine y adquiere el rostro de la Actualidad. Tiempo del acontecimiento como tiempo de la actualidad cotidiana y Actualidad como tiempo de la Historia. (Semprini, 1996, p. 153. *Traducción nuestra*¹¹⁾)

Parodiando las palabras de Andrea Semprini sobre la Actualidad e interpretando las figuras de la secuencia mítica, podemos decir que el movimiento rotatorio de la tierra tiene por objetivo significar el efecto de autonomía de la Actualidad. Y, en términos de las acciones de la secuencia metadiscursiva, tal rotación/actualidad que pareciera desarrollarse de manera independiente y que es observado con las cámaras en espera de una novedad, en realidad lo que hacen es poner dicha actualidad en escena. En estos términos, podemos decir que en el cabezote de Quac está contenida la teoría de la Actualidad tal como la plantea Andrea Semprini. Se trata de un circuito que se engendra a sí mismo y estructura su propia racionalidad.

3.5. Mise en abyme: mundos en probetas

Otra vía para interpretar los diferentes monitores/probetas que aparecen en el plató de Quac la podemos seguir a través del concepto de puesta en abismo¹². Lucien Dällenbach en su *Récit spéculaire*, define como “puesta en abismo a todo enclave que mantenga una relación de similitud con la obra que la contiene” (1977, p. 18). Tal puesta en abismo la encontramos en las tierras/huevos que se observan/empollan en los televisores/probetas. La puesta en abismo es evidente: lo real exterior (lo cósmico) está contenido en el interior del televisor/probeta (lo cómico). El efecto de *mise en abyme* en *Quac* redunde en función de la negación de la transparencia y la referencialidad fidedigna de lo real: no existe el afuera, todo está adentro; no existe adentro, todo está afuera. Los huevos/tierras son observados/empollados, en el circuito cerrado del set de televisión.

Por otra parte, el efecto de puesta en abismo sirve para parodiar burlescamente el hecho de que los noticieros son dispositivos que se hetero-observan: conexiones mundiales, conexiones nacionales entre agencias que comparten información consentida o espiada. En términos de lo burlesco de Quac se puede interpretar que se denuncia la no existencia de una observación del “mundo”, sino de los referentes discursivos de las otras agencias de noticias. De manera que la hetero-observación termina siendo una homo-observación: la observación de los otros noticieros termina siendo una observación de sí mismos, una especie de canal cerrado, enajenado respecto a la complejidad de lo real. Se trata, pareciera decirnos *Quac*, de una racionalidad periodística al estilo Goya, que se alimenta de sus propios engendros.

3.6. La banda de Moebius, interfaz de mundos

Contrariamente al cine, en el contrato genérico de un noticiero de televisión no se trata de franquear la frontera que separa el mundo real para realizar la inmersión en el mundo ficcional, sino al contrario: el noticiero de televisión pretende hacernos creer que estamos ante el verdadero mundo real, el de las noticias, y que no hay transición alguna entre el mundo del telespectador y la diégesis presentada en el mundo que construye el noticiero. Frente a este efecto de continuidad, la parodia burlesca de Quac opera destacando las discontinuidades. Si detallamos con cuidado la transición de lo externo-“real-mítico” a lo “interno-científico” del plató de televisión, observamos el

rapidísimo momento en el que el graznido es convertido a la transcripción grafemática y el pato en movimiento pasa a fijarse de perfil, convirtiéndose en un cliché; acto seguido ocurre el giro del plano, que nos hace pasar del exterior al interior, del abierto mundo mítico a la cerrada sala científico-tecnológica del plató. En ese momento del giro del plano está el develamiento del “truco de magia”: lo exterior se revela interior. En el imaginario topológico, estamos ante la estructura de la banda de Moebius, la cinta de una sola cara, que es externa e interna al mismo tiempo. Esta estructura indica que no hay adentro y no hay afuera, todo es adentro-afuera.

Cuidadosos de los signos de la transparencia, los noticieros convencionales construyen sus enunciados estratégicamente: evitando, en lo posible, mostrar los procesos de tratamiento de la información y del tratamiento de las imágenes, es decir, tratando de obliterar todas las instancias de selección, segmentación, corte, jerarquización, y ello en función una sintagmática que busca generar un efecto de continuidad, de relación en directo, de transparencia con lo real. De esa manera, el género noticiero se presenta como un gran conmutador diegético que por un lado es una interfaz de división entre lo externo (lo real) y lo interno (el set del noticiero como sinécdoque del periodismo) y, por otro lado, dicha interfaz pretende la continuidad entre lo real y un constructo discursivo que se pretende transparente e incluso más verídico que lo real. Así pues, contrario a la estrategia de los noticieros normales que buscan crear una apariencia de continuidad mediante la obliteración de las fracturas, de las lógicas de reagrupamiento o de segmentación intermediarias, Quac hace visible los cortes con el fin de mostrar que no existe ninguna relación con lo real exterior; es decir, que el dispositivo de Quac el noticero (y, por ende, el género noticiero como objeto de la parodia burlesca) es un sistema que se auto observa y que es auto suficiente.

4. Función retórica: Los blancos de la sátira

Hasta la aparición de los canales de televisión privados durante el gobierno de Ernesto Samper, los noticieros en Colombia tradicionalmente habían sido distribuidos como cuotas de poder entre los partidos Liberal y Conservador (una excepción se puede contar, el noticiero AM-PM que perteneció partido político Alianza Democrática M-19). Esta distribución nos permite interpretar los colores Azul y Rojo que aparecen como fondo del acrónimo distintivo de la emisión, Quac el noticero. El azul es el distintivo del conservatismo y el rojo del liberalismo.

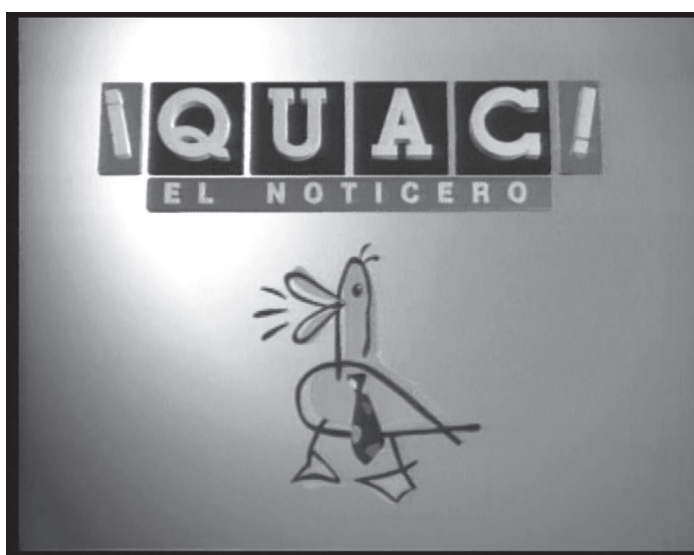


Figura 2: Imagen del cabezote de “Quac, el noticero”, (1995). RTI.

Centrémonos ahora, no en la iconografía del pato, sino en su aspecto semántico. En la acepción sociolectal colombiana, el lexema “pato” entraña un semema de orden peyorativo: se le llama pato al entrometido, al advenedizo, a la persona que causa molestias, al que desentona, al que hace el ridículo. Nuestra hipótesis es que tales interpretantes definen al periodismo paródico y satírico de Quac el noticiero. ¿Qué significa “pato” en el contexto de la realidad política colombiana de 1995, signada por el escándalo de corrupción conocido como el Proceso 8000? En ese periodo, el periodismo colombiano está dividido: una gran mayoría, la prensa oficial más importante del país -en radio, televisión, prensa escrita en periódicos y revistas- está contra el Presidente Ernesto Samper Pizano. Es en este contexto que los significados sociolectales del lexema “pato” se dejan comprender: Quac es el “noticiero” *raro*, es el pato que llega a última hora después de comenzado el Proceso 8000; es el *inesperado* pues no se presenta estrictamente como un noticiero sino como una emisión humorística (la competencia de “locos videos”); es el *advenedizo* pues es el no invitado como espacio para la escenificación del conflicto de legitimidad/ilegitimidad del Presidente Samper; finalmente es el que *causa molestias*: no está ni a favor ni en contra del Presidente, sino contra todos los corruptos (Cf. Morales, 2003). El advenedizo, en el mundo serio de la política y del periodismo oficial, aparece ridículo: el pato-periodista que representa a Quac está “vestido” con, únicamente, una corbata, signo que realza la caricatura burlesca del periodista en el mundo de las corbatas políticas y los cuellos blancos. También podemos incluir, que Quac era el noticiero del “Pato Willis”, en alusión a Patricio Willis, el director de RTI Televisión, la programadora propietaria de los derechos de Quac el noticiero.

Por otra parte, el nombre que identifica la emisión burlesca, “Quac”, establece un diálogo paródico (entendiendo *parodia* en el sentido más simple, el de operación de derivación de un texto a partir de otro) entre “Quac” y “Q.A.P.”, esto se puede apreciar en la forma de la expresión discontinua de las letras. De esta manera, los humoristas logran hacer evocar al noticiero de televisión que le sirve de principal blanco paródico, el noticiero Q.A.P.



Figura 3: Imagen del plató del noticiero QAP. S.f.

La sigla QAP identifica a uno de los noticieros de mayor audiencia en Colombia. Tal sigla es tomada del llamado *Código Q* del tecnolecto de los radioaficionados que significa: “Escucha permanente¹³”, que en los términos de las funciones del lenguaje de Roman Jakobson alude a la llamada función fática, es decir, al énfasis en el canal de comunicación. Un interesante detalle sobre el efecto de recepción de esta sigla convertida en logotipo es que, entre los telespectadores colombianos, tal sigla llegó a tener tanto éxito que fue incorporada a lenguaje de la vida cotidiana. La gente al despedirse se decía “Quedamos QAP”, para significar quedamos en contacto, nos seguimos comunicando.

La estrategia de parodización consiste en construir el significante “QUAC” por oposición al técnico “Q.A.P.” para operar una irrisión. El significante QUAC arrastra al hipocodificado lenguaje técnico (que es necesariamente excluyente) para rebajarlo al terreno de una de las formas más primarias y fundamentales de la construcción del lenguaje verbal, la onomatopeya. Cabe señalar también la implicación del juego metalingüístico entre los dos significantes, pues la onomatopeya del pato, dicha en una sola sílaba, en un solo golpe de voz, se opone a la hermenéutica sigla que exige la pronunciación de sus fonemas uno a uno: /cu/ –/a/ –/pe/.

Si tenemos en cuenta las propiedades sociolectales del lexema pato y las propiedades que entraña el uso del código Q de los radioaficionados parodiado por “Quac”, encontramos dos formas de lo cómico burlesco en la parodización. En primer lugar, el pato (el periodista burlesco) como lo advenedizo, lo inesperado, lo que causa molestias; se opone a los noticieros oficialmente invitados, al tipo de periodismo esperado, los que se acomodan en la estructura circular hegemónica del poder político. En contrapartida, Quac (la noticia burlesca) es lo que causa ruido, lo que introduce disonancias en el canal, lo que no permite una comunicación neta y clara, lo que es discontinuo. Quac se opone a la noticia clara, neta, técnica, desambiguada, sin ruido, de contacto continuo; es decir, se opone a QAP. Ahora bien, cabe precisar que el noticiero Q.A.P. le interesa a los humoristas no como blanco exclusivo de sus críticas, sino como estandarte de la prensa clientelista en Colombia.

Para analizar el segundo significante del título, “EL NOTICERO” podemos tener en cuenta que los dos noticieros de mayor audiencia en Colombia en el período del Proceso 8.000 son el ya mencionado QAP y otro llamado CM&¹⁴, los cuales compiten en la misma franja de horarios, nueve y media de la noche. Ahora bien, lo que nos interesa señalar es la competencia de estas dos empresas en el terreno de los eslóganes publicitarios. En un caso el eslogan es: “Noticias Q.A.P.”, título que otorga la importancia al sello, a la rúbrica, como garante de la calidad; el otro eslogan es: “CM&, la noticia”, que se arroga para la marca el estatuto de la noticia por excelencia. Es en el ámbito de estas presunciones de antonomasia que se inscribe Quac el noticiero. En términos del juego con el significante, mientras *noticiero* es un sustantivo colectivo:

conjunto de noticias; el *noti-* “cero” destaca su contradictorio la negación de la cantidad: cero; “cero” también entra en relación parasonimia con lo nulo y con lo que no vale: “cero a la izquierda”.

A manera de conclusión

Las dos secuencias narrativas que conforman el cabezote de Quac nos remiten, gracias a la connotación ficcional inherente a la caricatura, a la parodia burlesca del periodismo en televisión. La parodia burlesca hace blanco en el ideal recorrido de la noticia, es decir, en todos los componentes actanciales de la aventura del periodismo: el acontecimiento como transformación y como estado resultante, el periodista como observador y como mensajero, así mismo en el noticiero de televisión como dispositivo de comunicación en tanto que interfaz entre lo real observado y la realidad informada. Todos estos aspectos del recorrido narrativo son objeto de la degradación burlesca. En el proceso narrativo de degradación y de distanciamiento cómico, Quac el noticiero muestra el régimen enunciativo en el que se inscribe, lo no-serio, más precisamente lo lúdico. Este es el lugar del posicionamiento crítico respecto al blanco burlesco, el género noticiero de televisión. En otro plano, del de la retórica de la imagen, es evidente que el blanco principal de lo burlesco es el noticiero Q.A.P., que sirve como sinécdoque de una crítica que, en el fondo, hace blanco en el periodismo en general.

Por otra parte, lo burlesco explicitado mediante el modo de organización narrativa del relato y en la sustancia de la expresión modelada mediante la caricatura, muestra la vocación ficcional de Quac y, en otro plano, anticipa un tipo de libertad expresiva novísimo en la televisión colombiana: la utilización indiscriminada de vectores de inmersión ficcional. Por el momento hemos visto la utilización del dibujo animado para la caricatura, más adelante será el teatro el que sirva como vector de inmersión en la ficción burlesca. En ese sentido, lo burlesco de Quac, explicitado desde el cabezote, sugiere la

utilización de todo lo que la televisión, en tanto que crisol de lenguajes expresivos, suele usar. Y que pareciera usar sin restricción alguna. Quac se interesa en la televisión como máquina de reciclaje. Todo parece caber en la televisión:

“Basada en un principio de ‘serialidad’ que condiciona la fidelización de la audiencia, la televisión se alimenta, para construir su programación, de una reserva de géneros informativos y de espectáculos preexistentes. Empresa de reciclaje, la televisión absorbe diversas formas de espectáculos en vivo (el circo, el *music-hall*, el deporte), de géneros radiofónicos e informativos (el boletín, los debates), literarios y ficcionales (las telenovelas y series) e incluso actividades privadas (los juegos), que a menudo la televisión transforma al pasarlos al molde de lo audiovisual”. (H. Boyer, 1995, p. 100 *Traducción nuestra*)¹⁵

Si bien la televisión es una gran empresa de reciclaje, de innovación y de renovación de formas expresivas, uno de sus géneros, el noticiero, se define como la gran máquina de asimilación y transformación de los más variados contenidos. Nada pareciera ajeno al noticiero: la política, la religión, los deportes, la farándula, la ciencia, y un innumerable etcétera que tendría sólo dos limitaciones: el interés del público entendido como consumidor, y los intereses políticos y económicos de aquellos que administran la videoesfera (la “Matrix”, podemos decir tomando como referencia un filme emblemático sobre el mundo como construcción mediatizada). Es en este sentido que el noticiero burlesco se reclama tanto la diversidad temática de los noticieros, como todas las posibilidades expresivas de la televisión que, en manos de lo burlesco, se convierte en su caja de herramientas.

- ¹ El cabezote de “Quac, el noticero” (en adelante Quac el noticero, sin coma) fue diseñado por el publicista Carlos Duque.
- ² Quac el noticero, programa de humor político en Colombia, dirigido por Claudia Gómez, estuvo al aire entre el 12 de febrero de 1995 y el 25 de mayo de 1997, en el canal Uno, los domingos a las 7 de la noche (y después a las 11 de la noche), auspiciado por RTI Televisión.
- ³ Quac el noticero, programa de humor político en Colombia, dirigido por Claudia Gómez, estuvo al aire entre el 12 de febrero de 1995 y el 25 de mayo de 1997, en el canal Uno, los domingos a las 7 de la noche (y después a las 11 de la noche), auspiciado por RTI Televisión.
- ⁴ «La trame narrative de ce parcours peut être interprétée de la façon suivante. D’abord, le monde est affirmé dans son ouverture, sa globalité, son universalité (il existe dans son présent toujours en marche). Mais ce monde n’existe vraiment que capté et investi par nous (la chaîne de TV) pour vous (spectateurs); grâce à nous ce monde est à votre portée, nous l’avons saisi et résumé pour vous en quelques titres. Se met alors en place l’interaction entre vous et nous au sujet de ce monde actuel, et ce à travers le jeu du présentateur. En d’autres termes, il s’agit d’abord de s’ouvrir au monde, grâce à la chaîne et à son journal, puis d’en entrevoir, par le sommaire, la déclinaison quotidienne. Ce parcours aboutissant enfin sur la figure centrale du présentateur.» (Marion, 1998, p. 179).
- ⁵ «En ce qui concerne son rapport aux ouvertures des JT, la focalisation générique ou contractuelle me semble particulièrement importante. Dans cette perspective, en effet, l’incipit se clôture lorsqu’il a rempli son devoir de mobilisation d’une culture générique que le texte à suivre devrait déployer. Ou plutôt redéployer. De telles stimulations réveillent nos horizons d’attente dans une sorte de contractualité promissive. Réciproquement, l’incipit sollicite notre coopération générique. Si l’incipit d’un film m’invite à reconnaître le genre western, je dois adopter une attitude - une bonne volonté ‘western’ pour entrer dans le film. Du moins, pour en profiter au premier degré et dans le cadre de productions canoniques. Cette actualisation réflexive et générique est sans doute une des dimensions essentielles de l’incipit.» (Marion *Op.cit.*, p.169).
- ⁶ Habida cuenta de su carácter operativo, hemos adoptado las siguientes dos definiciones de lo burlesco. Primera definición: “Quien dice género dice regla, quien dice regla dice modelización, por un lado, y estructuración social, por otro. Lo burlesco se sitúa en otra parte; no obedece reglas (ni las desobedece); es precisamente una manera de ser, un comportamiento respecto a los géneros y lo que estos representan (traducción nuestra) // « Qui dit genre dit règle et qui dit règle dit modélisation d’une part et structuration sociale d’autre part. Le burlesque se situe ailleurs ; il n’obéit pas à des règles (pas plus qu’il ne leur désobéit) ; il est précisément une façon d’être, un comportement vis-à-vis des genres et de ce qu’ils représentent. » (Jam & Lobinoux, 1998, p. 91). Segunda definición: “[...] Es en este sentido que podemos hablar de una verdadera ‘poética de lo burlesco’, como una mezcla de labia, de originalidad creadora, de alegría y de erudición y, sobre todo, del conocimiento de un modelo que nos divierte en transvestir, con la complicidad de un lector a menudo conocedor. Lo burlesco es una forma, una distancia traviesa tomada con relación a un modelo que dominamos perfectamente” // “[...]C’est en ce sens que l’on peut parler de véritable ‘poétique du burlesque’, mélange de verve, d’originalité créatrice, de gaieté et d’érudition, et surtout de connaissance d’un modèle que l’on s’amuse à travestir, avec la complicité d’un lecteur souvent averti. Le burlesque est une forme d’humour, une distance facétieuse prise par rapport à un modèle que l’on maîtrise parfaitement » (Grassi, 1998, p. 456).
- ⁷ Antonio Morales Riveira, guionista y co-director de Quac el noticero.
- ⁸ Entendemos por *frame* la actualización de esquemas cognitivos que se superponen a una experiencia perceptiva para comprenderla (Cf. Eco, 1997, p. 81)
- ⁹ “L’information est essentiellement affaire de langage et le langage n’est pas transparent au monde, il présente sa propre opacité à travers laquelle se construit une vision, un sens particulier du monde. Même l’image que l’on croyait la plus apte à refléter le monde tel qu’il est a sa propre opacité que l’on découvre de façon patente lorsqu’elle produit des effets pervers (images de l’humanitaire) ou se met au service de faux (Timisoara, le cormoran de la guerre du golfe). Son idéologie du « montrer à tout prix » du « rendre visible l’invisible » et du « sélectionner ce qui est le plus frappant » (les trains qui n’arrivent pas à l’heure) lui fait construire une vision parcellaire de cet espace public, une vision adéquate à ses objectifs mais bien éloignée d’un reflet fidèle. Les médias, s’ils sont un miroir, ne sont qu’un miroir déformant, ou plutôt ils sont plusieurs miroirs en même temps, de ceux que l’on voit dans les foires et qui, tout en déformant, témoignent malgré tout, chacun à sa façon, d’une parcelle amplifiée, simplifiée, stéréotypée du monde” (Charaudeau, 2005, p. 12).

- ¹⁰ “Les médias doivent accepter qu’ils ne peuvent prétendre à la transparence, l’événement étant le résultat d’une construction. Ils ne peuvent prétendre être un transmetteur de nouvelles qui s’efface devant le monde perçu, ni un simple greffier qui l’enregistre, ni un miroir qui en renverrait un reflet fidèle. La déontologie ici serait de refuser de faire passer pour réalité du monde ce qui n’en est que l’une des représentations imaginées.” (Charaudeau, 1995, p. 231)
- ¹¹ “L’accélération a pour objectif de produire l’effet d’autonomie de l’Actualité. Celle-ci semble se dérouler de façon indépendante, pendant que les caméras s’évertuent à lui courir après, alors qu’en réalité elles ne font pas autre chose que de la mettre en scène. Mais la simulation est parfaite. Une fois lancée, l’Actualité semble poursuivre sa course par effet d’inertie, par une vitesse interne. Elle devient histoire d’elle-même en direct. Une histoire-Actualité qui engendre à mesure de son avancée la structure de sa propre rationalité. Le mécanisme peut être résumé de la façon suivante : le temps exceptionnel est appliqué au temps du quotidien, la quotidienneté devient la source et le réceptacle de l’Histoire. Cette dernière se redéfinit et acquiert le visage de l’Actualité. Temps de l’événement comme temps de l’actualité quotidienne et Actualité comme temps de l’Histoire” (Semprini, 1996, p. 153).
- ¹² “Es una puesta en abismo todo enclave que mantenga una relación de similitud con la obra que la contenga” // « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient » (Lucien Dällenbach en su *Récit spéculaire*, 1977, p. 18).
- ¹³ QAP es uno de los códigos llamados Q, que permiten reducir los tiempos de transmisión en radio, pero también utilizados en telegrafía y teletipos. Su significado es « Quedo a la espera » o « Quedamos en contacto ».
- ¹⁴ La sigla CM& es una abreviación de la sigla completa CM& TV Ltda., que significa: “Compañía de Medios de Información Limitada”.
- ¹⁵ « Basée sur ce principe de “sérialité” conditionnant la fidélisation de l’audience, la télévision s’est alimentée pour bâtir sa programmation à une réserve de genres informatifs et spectaculaires préexistants. Entreprise de recyclage, elle a absorbé diverses formes de spectacles vivants (le cirque, le music-hall, le sport), de genres radiophoniques et informatifs (le bulletin, les débats), littéraires et fictionnels (les feuilletons et séries) ou encore d’activités privées (les jeux), qu’elle a souvent transformés en les passant au moule de son langage audiovisuel » (G. Lochard & H. Boyer, 1995, p. 100).

Referencias

- Charaudeau, Patrick. (2005). *Les médias et l’information : l’impossible transparence du Discours*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, INA.
- Dallenbach, Lucien. (1977). *Le Récit spéculaire: contribution à l’étude de la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Eco, Umberto. (1997). *Kant et l’ornitorrinque*. Paris: Grasset & Fresquille.
- Genette, Gérard. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Grassi, Marie-Claire. (1998). Secrétaire Buffon. En *Poétiques du burlesque, Actes du colloque international du Centre de Recherches sur les littératures modernes et contemporaines de l’Université Blaise Pascal, 1996*. Paris: Honoré Champion.
- Greimas, A. J. y Courtès J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo I. Madrid: Gredos.
- Jam, Jean-Louis y Gérard, Lobinoux. (1998). Le burlesque musical. En *Poétiques du burlesque, Actes du colloque international du Centre de Recherches sur les littératures modernes et Contemporaines de l’Université Blaise Pascal, 1996*. Paris: Honore Champion.
- Lochard G. y Boyer H. (1995). *Notre écran quotidien. Une radiographie du télévisuel*. Paris: Dunod.
- Maingueneau, Dominique. (2014). *Discours et analyse du discours*. Paris: Armand Colin.
- Marion, Philippe. (1998). Au seuil du JT. En *Penser la télévision*. pp. 163-175. Paris: INA/Nathan.
- Morales, Antonio. (2003). Un Adiós de Carnaval. *Revista Número*, N°38.
- Quac, el noticero [CD-ROM] (1995-1997) Bogotá: RTI Televisión.
- Ricœur, Paul. (1991). Événement et sens. En *L’événement en perspective*, Jean Luc Le Petit (dir). Paris: EHESS, coll Raisons pratiques n°2. Ecole hautes études en sciences sociales.
- Schaeffer, Jean-Marie. (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil.
- Semprini, Andrea. (1996). *Analyser la communication. Comment analyser les images, médias, la publicité*. Paris: L’Harmattan.